

Ambientação Espacial e Paisagem Sonora: paralelos entre as teorias de Osman Lins e R. Murray Schafer

Prof^a Dra. Ermelinda Maria Araújo Ferreira (UFPE)¹

Resumo:

R. Murray Schafer é responsável pela introdução do conceito de “paisagem sonora” nos estudos sobre música, uma abordagem ecológica que tem como preocupação identificar um catálogo da sonoplastia característica das regiões do planeta, avaliando o impacto gerado pela inserção dos sons resultantes da industrialização das sociedades nestes ambientes acústicos naturais. Responsável por uma teorização do espaço narrativo, Osman Lins introduz um conceito novo, o de “ambientação”, para cuja criação a música exerceria um papel fundamental. Neste estudo pretende-se identificar como a consciência ecológica também perpassa as preocupações mais evidentes de renovação estética e de crítica ideológica em Avalovara, através do agenciamento, pelo autor, de diferentes “paisagens sonoras” responsáveis pelas implicações acústicas dos efeitos de ambientação presentes neste romance.

Palavras-chave: Paisagem sonora, Ambientação narrativa, Ecocrítica, Osman Lins, R. Murray Schafer

Introdução

Deve-se a Lessing, em seu clássico estudo *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*, de 1766, a distinção entre as artes espaciais, baseadas na idéia de coexistência no espaço; e as artes temporais, baseadas na idéia de consecutividade no tempo. A questão do *Paragone* ou disputa entre as artes é antiga e complexa, e só nos interessa no momento para tecer uma analogia com os trabalhos que pretendemos relacionar: a teoria sobre o espaço narrativo do escritor pernambucano Osman Lins e a teoria sobre o espaço musical do compositor canadense R. Murray Schafer, nas quais encontramos diversos pontos em comum, sobretudo no que diz respeito ao questionamento da clássica divisão das artes em “espaciais” e “temporais”, proposta por Lessing; e naquilo que identificaríamos como a presença de uma “consciência ecológica”, um termo ainda pouco habitual nos estudos sobre estética e literatura, mas que adquire cada vez mais relevância, constituindo inclusive o objeto das pesquisas de uma nova vertente da crítica cultural, a Ecocrítica.

Segundo Cheryll Glotfelty, organizadora do livro *The Ecocriticism Reader* (1996), o principal propósito da Ecocrítica é promover o estudo das relações entre a literatura e o meio ambiente. Trata-se, portanto, de uma nova área que, segundo Greg Garrard em *Ecocrítica* (2006, p. 254), “estaria atenta à justiça ambiental, mas sem descartar as reivindicações do comércio e da tecnologia; moldada pelo conhecimento e problemas ambientais de longo prazo, mas desconfiada do apocaliptismo; informada pela compreensão artística, mas também pelo discernimento ecológico científico; e comprometida com a preservação da diversidade do planeta para todos os seus habitantes”. Este ensaio arrisca-se a propor uma aproximação entre as obras de Osman Lins e R. Murray Schafer nesta linha, motivada pela essência que emana das próprias teorias postas em questão, que parecem demandar um olhar específico sobre o tema.

1. Paisagem Sonora e Ambientação Espacial

A Terra forma o corpo de um instrumento sobre o qual cordas são esticadas e afinadas por mão divina. É preciso reencontrar o segredo dessa afinação.

R. Murray Schafer

¹ Ermelinda Maria Araújo FERREIRA (Prof^a Dra.)
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)
Departamento de Letras
E-mail: ermelandaferreir@uol.com.br

R. Murray Schafer, autor dos livros *O ouvido pensante* e *A afinação do mundo*, é responsável pela introdução do conceito de “paisagem sonora” nos estudos sobre música, um termo que contraria a imediata associação da música com as artes temporais, pela carga semântica que a vincula ao espaço. A palavra *soundscape* foi um neologismo introduzido por ele, que pretendia criar uma analogia com a palavra *landscape* (paisagem). A “paisagem sonora”, como o termo foi traduzido em português, poderia ser entendida como qualquer campo de estudo acústico, passível de ser isolado para análise do mesmo modo como podemos estudar as características de uma determinada paisagem visual. A paisagem sonora:

é o nosso ambiente sonoro, o sempre presente conjunto de sons, agradáveis e desagradáveis, fortes e fracos, ouvidos ou ignorados, com os quais vivemos. Do zumbido das abelhas ao ruído da explosão, esse vasto compêndio, sempre em mutação, de cantos de pássaros, britadeiras, música de câmara, gritos, apitos de trem, buzinas de automóveis e barulho de chuva tem feito parte da existência humana.

Em meados da década de 1960, Schafer deflagrou um movimento na Simon Frayser University, no Canadá – o *Word Soundscape Project* – que se propunha a realizar uma análise de determinados ambientes acústicos a fim de compor um mapa sonoro das regiões estudadas, criando um catálogo dos sons característicos de cada região. Em decorrência desse estudo, surgiu a preocupação com as mudanças que estavam acontecendo nos ambientes acústicos geradas pela industrialização das sociedades, e a correspondente inserção do som contínuo ou repetitivo na paisagem sonora desses ambientes, produzidos pelos maquinários da era industrial que não são encontrados na natureza. O livro *A Afinação do Mundo*, resultante deste projeto, é uma exploração pioneira da paisagem sonora, e uma tentativa de descobrir como ela era no passado, de analisar e criticar o modo como é hoje, e de imaginar como será no futuro.

Segundo as conclusões de Schafer, a paisagem sonora estaria atingindo o ápice da vulgaridade em nosso tempo, em escala planetária. Por isso, muitos especialistas já anunciam a surdez universal como a última consequência desse fenômeno:

A maior parte dos sons que ouvimos nas cidades, hoje em dia, pertence a alguém e é utilizada retoricamente para atrair nossa atenção ou para nos vender alguma coisa. À medida que a guerra pela posse de nossos ouvidos aumenta, o mundo fica cada vez mais superpovoado de sons, mas, ao mesmo tempo, a variedade de alguns deles decresce. Sons manufaturados são uniformes e, quanto mais eles dominam a paisagem sonora, mais homogênea ela se torna (SCHAFFER, 2001, p. 12).

Já em 1938, o filósofo Theodor Adorno se manifestava a esse respeito em seu livro *Filosofia da Nova Música*, no qual pretendia expor a mudança da função da música atual, mostrando as transformações internas que os fenômenos musicais sofrem ao serem subordinados à produção comercializada em massa, e também determinar de que maneira certos deslocamentos ou modificações antropológicas da sociedade massificada penetram até na estrutura do ouvido musical. O que antes se entendia como um fenômeno sociológico, portanto, passa hoje a ser focalizado também sob a até então inusitada perspectiva ecológica, pela repercussão ambiental que a questão sonora adquire na atualidade. A própria definição de música vem sofrendo uma mudança radical nos últimos anos, indo além das previsões de Adorno e englobando um conceito expansivo de sonoridade. Como diz John Cage, “música é sons, sons à nossa volta, quer estejamos dentro ou fora das salas de concerto”. Definir a música meramente como “sons” teria sido impensável alguns anos atrás, embora hoje as definições mais restritas sejam as que se têm revelado mais inaceitáveis. Pouco a pouco, no decorrer do século XX, todas as definições tradicionais de música foram caindo por terra em razão da abundante atividade dos próprios músicos. Vários fenômenos colaboram para essa transformação: a introdução de procedimentos aleatórios, o uso do silêncio, a inserção de sons ambientais na composição e a nova gama de sons musicais relacionados à tecnologia industrial introduzida pela música eletrônica. Tudo isso contribuiria para a reconfiguração do que entendemos

como “música”, aumentando a responsabilidade geral para com o que também aprendemos a reconhecer, na contemporaneidade, como “poluição sonora”:

A paisagem sonora do mundo está mudando. O homem moderno começa a habitar um mundo que tem um ambiente acústico radicalmente diverso de qualquer outro que tenha conhecido até aqui. Esses novos sons, que diferem em qualidade e intensidade daqueles do passado, têm alertado muitos pesquisadores quanto aos perigos de uma difusão indiscriminada e imperialista de sons, em maior quantidade e volume, em cada reduto da vida humana. A poluição sonora é hoje um problema mundial. ... A poluição sonora ocorre quando o homem não ouve cuidadosamente. Ruídos são os sons que aprendemos a ignorar.

Para Schafer, o combate da poluição sonora pela diminuição do ruído é uma abordagem freqüente, porém negativa. Na sua opinião, é preciso procurar uma maneira de tornar a acústica ambiental um programa de estudos positivo, valorizando os sons que queremos preservar, encorajar e multiplicar. Schafer afirma que há muitas “espécies em extinção” na paisagem sonora atual; daí a sua preocupação com os modos possíveis de preservação de ambientes sonoros naturais ou fundamentais, e de minimização dos danos acústicos advindos dos ruídos da paisagem sonora pós-industrial.


Vários aspectos da teoria de R. Murray Schafer poderiam ser associados às idéias osmanianas. Pensadores contemporâneos, ambos teriam refletido de modo paralelo a respeito de questões importantes como a caracterização sonora dos espaços, sobretudo dos espaços regionais; e a ameaça de descaracterização dessas paisagens pela contaminação acústica com os ruídos advindos das máquinas e dos aparelhos resultantes dos avanços tecnológicos, que tendem a nivelar, a agredir e a empobrecer a experiência sonora do cidadão na cidade moderna.

Em sua tese de doutorado *Lima Barreto e o espaço romanesco*, de 1973, Osman Lins enfatiza a diferença do conceito do espaço físico como referência imediata (“a sala”, “o quarto”, “a casa”, “a rua”, “a paisagem”, “o jardim”), do conceito de “ambientação”, entendida como o conjunto das sensações evocadas ou provocadas por determinados elementos usados na composição do espaço. Embora o papel do ornamentalismo verbal usado pelo escritor para a produção de efeitos visuais na ambientação de suas narrativas tenha sido muito comentado, a utilização de um ornamentalismo acústico, presente na referência constante a peças musicais e à oralidade da fala, bem como na criação de metáforas sonoras, na utilização de ritmos poéticos e no freqüente recurso à onomatopéia para a produção de efeitos auditivos ainda não foi devidamente explorado como um elemento importante da ambientação em seus romances.

O romance *Avalovara*, por exemplo, além de dialogar com as artes plásticas das mais diversas maneiras, faz um uso exemplar do ornamentalismo acústico, já sugerido na própria metáfora interna que duplica o romance na figura de um relógio musical. Verdadeiro objeto de encantamento, o relógio/romance é pensado como uma caixinha de música, um artefato forjado tanto para a marcação artificial e regular do tempo quanto para a emulação da poesia ao acaso, na dependência do acionamento de seu mecanismo pelo leitor. Neste romance, o relógio não só emite sua tradicional batida, mas é acoplado a um mecanismo musical que enfatiza a importância da sonoridade na ambientação da história, cujos principais temas estabelecem atmosferas muito específicas em função dos relatos de suas marcantes paisagens sonoras.

Cotejando as teorias de Schafer e Lins, julgamos válida a transposição do conceito de preservação ecológica *natural* de um para o que poderíamos denominar de conceito de preservação ecológica *cultural* do outro. Cada uma das principais linhas temáticas de *Avalovara* elaboram paisagens sonoras evocativas de regiões espaço-temporais muito específicas, para cujas caracterizações as referências acústicas e musicais são fundamentais. Em todas elas, porém, ao lado de atmosferas criadas com o auxílio de referências à música, à poesia e a sons fundamentais da natureza, existe um contraponto sonoro que ameaça dissolvê-las: são ruídos metálicos, agressivos e

altissonantes, ou monótonos e repetitivos, que interferem no relato e no enredo, produzindo no leitor um efeito de choque e de ruptura do ilusionismo.

Assim acontece nas três séries diegéticas que relatam o envolvimento amoroso do protagonista com as três mulheres importantes de sua vida: A (história de Abel e Roos, que constrói uma paisagem sonora evocativa não só de um espaço físico, a Europa, mas de um espaço-tempo literário: o trovadorismo medieval); T (história de Abel e Cecília, que constrói uma paisagem sonora evocativa não só do espaço físico da região nordeste do Brasil, mas do espaço-tempo literário da cultura popular nordestina, com seus romanceiros e cançãoiros); e na longa série das relações de Abel e , subdivididas nas séries O, R, E e N (cuja paisagem sonora evoca não só o espaço físico da metrópole urbana – no caso, a cidade de São Paulo –, mas a própria musicalidade das palavras do romance, que se escreve e se inscreve na modernidade, apesar de suas insistentes referências ao medievo e ao barroco).

Quase todas essas narrativas utilizam recursos acústicos, desde a mera alusão à música propriamente dita no plano da história, até o emprego da música como parte estruturante da tessitura verbal no plano do discurso. A referência a personagens músicos, a instrumentos musicais e à oralidade incorporam o enredo dessas paisagens, e não é raro que se encontrem engenhosos exemplos do uso de recursos rítmicos e onomatopaicos próprios da poesia na produção de efeitos de sonoplastia conseguidos com a linguagem, que muito contribuem para a riqueza imagética da obra.

Como dissemos, embora a caracterização desses ambientes narrativos prenda-se muito a uma pesquisa sobre o que poderíamos chamar de a paisagem sonora típica de cada uma dessas regiões – tanto espaciais quanto temporais num sentido histórico –, em todas elas há um incômodo *background* acústico que as nivela e impede a fruição ilusionista do enredo, dificultando, complicando ou desconstruindo as atmosferas pretendidas pelo autor. Este seria, talvez, o ruído da atualidade, que opera uma espécie de sutura sonoplástica na fragmentação do enredo, ao ressoar de modo constante e incessante ao longo de todos os fragmentos da história, embora quase sempre numa posição aparentemente secundária: desde sons manufaturados uniformes até barulhos de máquinas as mais diversas, motores, buzinas, telefone, rádio, vitrola, televisão, o ruído do disparo de armas de fogo e até composições musicais que rasgam a narrativa com seus acordes de ensurdecadora modernidade. Não há como negar que a percepção desses paralelos, forçados pela narrativa, produz no leitor um efeito de reflexão crítica – muitas vezes nostálgico, pelo modo como parece encarar a perda da beleza e da serenidade dos sons próprios da natureza –, e muitas vezes surpreendentemente entusiástico – pelo modo como se utiliza abundante e criativamente das referências sonoras agressivas e modernas para a criação da ambiência dominante deste romance, que é a de uma extrema e inescapável atualidade.² Comentaremos brevemente a paisagem sonora do capítulo A de *Avalovara*: Roos e as cidades.

2. O romance da Rosa e a paisagem sonora da Europa medieval

Vendo-a, encontrarei – e o verbo, neste caso, em si mesmo termina, é como se eu dissesse: cantarei. Canta-se uma ária, uma canção, disto não se pode fugir. Será preciso crescer, para que se compreenda o sentido do ato de cantar, o que se canta?

O motivo condutor das nossas relações, como numa peça musical, acaba de ser-me apresentado.

Osman Lins

O primeiro espaço de descrição no romance *Avalovara* envolvendo a trajetória do protagonista Abel é a Europa. Mas a impressão que se obtém da narrativa é que a viagem de Abel

² Entendendo-se, naturalmente, como “atualidade” a atualidade do autor à época da criação deste livro: os anos 1970 do século XX.

transcorre menos no espaço do que no tempo. Embora sejam muitas as referências a espaços simples: cidades, ruas, prédios, casas, quartos, parques e jardins, a ambientação desses espaços, sobretudo a que contribui para a criação da atmosfera do romance com Anneliese Roos, sugere uma viagem à época medieval, e mais especificamente, uma viagem ao cenário de um gênero literário: o trovadorismo.

Para a produção deste efeito não contribui a descrição do cenário propriamente dito, uma vez que o autor parece ser geográfica e historicamente fiel em seus relatos ao aspecto físico da paisagem natural, das construções, dos monumentos históricos, da moda e dos comportamentos das cidades que visita nos anos 1960. Evidentemente, por se tratar de um cenário embebido em história, não escapa ao leitor a visitação simbólica do personagem por épocas não descritas, mas sugeridas pela própria natureza dos objetos evocados no enredo. Não se trata, porém, da simulação de uma viagem no tempo, onde o personagem visitaria uma Europa passada. A Europa descrita é declaradamente moderna, mas seus traços de modernidade parecem rasgões no pano de fundo de uma ancestralidade que se impõe na mentalidade do personagem. Na verdade, o passado é que parece revisitar psicologicamente Abel, pela qualidade da relação que ele estabelece com a mulher que encontra em Paris e que será seu primeiro amor.

Regina Igel aponta o episódio de Abel e Roos como uma metaforização do amor medieval cortês, mostrando como o casal “se move por ruas medievais, visita quadros renascentistas e passeia por jardins petrarqueanos” até a inevitável separação. A descrição dos cenários, porém, é compatível com a realidade da Europa de meados do século XX. Os espaços simples são convenientemente descritos, mas o efeito que se obtém das referências das visitas aos monumentos do passado equivale ao de uma viagem pela aura benjaminiana dos objetos. É uma viagem nostálgica a um tempo para sempre perdido e impossível de ser resgatado, um tempo marcado pelo silêncio.

A ausência de sons é acentuada pela percepção psicológica da “cidade desabitada” que Abel identifica no corpo de Roos – um corpo do qual emana um silêncio profundo, advindo não só do mistério que cerca a moça, mas sobretudo da dificuldade de comunicação que os torna reféns de uma “ilha lingüística”, como diz o autor, para além da qual ambos afundariam na incomunicabilidade. Além de não ser uma mulher prolixa, Roos não conhece o português, idioma nativo de Abel, assim como este não conhece a língua materna de Roos, o alemão. Os diálogos de ambos são dificultados pelo precário domínio do idioma francês que estão aprendendo numa escola em Paris. Estão sempre sujeitos, portanto, a conversas cerimoniosas, favorecidas pelo francês “literário” e formal que ambos utilizam, o que reforça o distanciamento entre eles e a idealização de Abel pela mulher na qual simboliza a Europa inacessível – e portanto vazia e silenciosa –, apesar de as cidades que visita estarem sempre cheias de gente.

A principal alusão à situação trovadoresca advém deste impedimento lingüístico, oral, e portanto também acústico, que poderia ser entendido como um primeiro impedimento físico, corporal: o silêncio de Roos. O silêncio que envolve a moça é como uma barreira intransponível ao assédio desesperado do rapaz. É deste silêncio fundamental que brota a reconstituição moderna da paixão não correspondida, cuja fermentação espiritual e literária luso-brasileira é de herança provençal. Daí também, talvez, as prováveis alusões anagramáticas, no nome de *Roos*, à literatura: seja ao *Romance da Rosa*, poema medieval francês escrito por Guillaume de Lorris e divulgado por Jean de Meun³; seja a um poema não identificado de Anacreonte, citado pelo autor no segmento A6,

³ Nessa alegoria, que influenciou profundamente a literatura européia, um jovem sonha com o amor ideal, e neste sonho a mulher que ele ama é simbolizada por um botão de rosa em um jardim, representando a vida cortês, imagem descrita de maneira extremamente plástica no segmento A6: “Nas espáduas um casaco azul-marinheiro que realça a alvura do seu colo e o amarelo-canário do suéter. A saia cinza atenua esse contraste de cores. Favorecida ainda pelos ondulantes verdes das elevações e o azul-desmaiado do céu na linha do horizonte, sustém Roos um ramalhete à altura do queixo, como se aspirasse o seu perfume, conquanto só a rosa, fresca e vermelha, tenha algum para mim. ... Receio perturbar, aproximando-me, a feliz conjunção de cores, linhas e volumes. Sobressai, no centro da paisagem ensolarada, a figura

num trecho que oferece um exemplo da intrincada articulação de uma variedade de referências acústicas usadas por Osman Lins na composição desta personagem e da ambientação deste capítulo:

Sigo-a e com sintaxe escolar digo não saber qual merece contemplação mais prolongada ou atenta: se ela ou a rosa que tem entre as mãos. O vocabulário precioso torna a frase impessoal. Apenas deixando entrever que me ouve, e imitando, no seu andar vagaroso, a cadência dos versos, Anneliese Roos começa a declamar num tom de salmodia:

La Rose est le charme des yeux.

C'est la Reine des fleurs dans les printemps écloses.

Vejo, num relance, sem neles prender a atenção, tetos cinza-rubros e *noto que um sino começa a bater*. Pensar que tantas vezes, à mesa do refeitório, *falamos* da questão de Suez e de como *chove* em Paris, quando ela é capaz de repetir sem erro versos de Anacreonte! Movido pelo interesse que de mim se apodera, evoco, eu também, outro fragmento do poeta, *proclamando* talvez a súmula deste curto instante, quando Anneliese Roos, distante, não reencontrável – aprisionada numa juventude imune aos carunchos do tempo –, *emitir*, sugerida num texto, o seu halo:

Sa vieillesse même est aimable,

Puis qu'elle y conserve toujours

La même odour qu'aux premiers jours.

Assim, a sombra de um lírico grego, vertido para uma língua que não é a de Goethe nem a de Camões por um tradutor do século XVIII, *lido por mim* numa edição de mil setecentos e tantos cheirando a fumo e a vestidos velhos, *em voz alta*, junto à cisterna do chalé, enquanto *soam apagados os risos* da Gorda e *as vozes* dos meus vários irmãos, *fala pelas nossas bocas* a dois milênios e meio de distância e estabelece entre nós um liame provisório, mas não frágil.

Não caberia no limite desta intervenção um comentário à altura de todas as implicações sonoras presentes neste brevíssimo – e belíssimo – trecho do capítulo *Roos e as Cidades*. Resumidamente, porém, podemos perceber um trabalho deliberado com a oralidade, desde as alusões à dificuldade de expressão de ambos no idioma francês – responsável pelo silêncio dominante neste capítulo –; até a superação momentânea deste silêncio pela literatura, através da comunicação indireta que se estabelece entre o casal durante a recitação do poema de Anacreonte, no tom monótono da recitação de salmos. O acompanhamento gestual da recitação pela mulher, cujos passos fazem a marcação de uma dança no ritmo da escansão dos versos, também remete à natureza cênica e musical das cantigas trovadorescas. Se a declamação da moça é acompanhada pelas batidas de um sino, na declamação do rapaz quase são ouvidos os ecos cavernosos de sua voz, surgida do passado, declamando à beira de um poço arrancado a sua memória. Os ruídos do sino e do poço também são elementos acústicos da ambientação narrativa que contribuem para evocar a atmosfera antiga pretendida pelo autor. Observe-se como os fragmentos de atualidade referidos de conversas banais – o canal de Suez, a chuva em Paris –; bem como os fragmentos de memória recente – “vozes da Gorda e dos irmãos”, referências à “paisagem sonora” pessoal de Abel, cenário específico do capítulo *Cecília entre os Leões* – são arrastados para a margem da história, de maneira a enfatizar o clima medievalizante do relacionamento.

Há diversas outras sugestões ao ambiente cultural da poesia trovadoresca neste capítulo, algumas delas perpassadas de referências acústicas. Além do comportamento de vassalagem de Abel, a mulher amada é inacessível, presa a um casamento que deseja honrar. Há alguns lances declaradamente cavalheirescos no enredo, como na passagem em que Abel defende com o seu

solitária de Anneliese Roos, como, nos museus, certas obras de preço, colocadas longe das demais, de modo a serem contempladas em sua integridade, sem dividir com outra, com nenhuma, o espanto do observador.”

corpo uma suposta dama da agressão de seu companheiro no meio da rua, um gesto que resulta ridículo porque anacrônico; além de pelo menos duas referências a cenas de casamento nos moldes medievais: no segmento A5, aparece em meio a uma plantação, um trigal ainda verde, um casal de noivos cercados por dançarinos ao som de uma rabeca; e no segmento A16 menciona-se um “epitalâmio”, quando dois barcos se cruzam num passeio num lago: num deles segue o casal Abel e Roos “como num velório”; no outro, um casal de noivos felizes em meio à música festiva de um elenco de instrumentos mencionados – xilofone, flautas doces, uma corneta, pandeiro, bandolim. Da capela para onde se dirige o cortejo vem um som de órgão. Há um flagrante intercâmbio da música com a sonoplastia da natureza: “O vento e as ondas rosnadoras do lago misturam o hino sacro com a música profana executada no barco”.

No segmento A14 há um trecho muito significativo sobre a utilização do ornamentalismo acústico na ambientação do romance, desta feita com a referência expressa a uma peça musical:

Dezenas de pessoas seguem-nos, rápidas, entre as barracas dos vendedores de flores, haverá um concerto em Notre-Dame. ... Sentamo-nos, frente a frente, sob o toldo verde do café. Passam veículos quase sem cessar e *nem sempre consigo ouvir a voz de Roos*, que orienta a conversa num sentido ao mesmo tempo neutro e pessoal. ... A estátua de Carlos Magno, sob as luzes fortes da praça, parece revestida numa armadura de aço e claridade. *Cessa um instante o desfile ruidoso dos veículos*, flui de Notre-Dame a abertura de não sei que marcha triunfal, os calos dos construtores dos órgãos deslizam pelos tubos. ... *As cem vozes do coro descem das ogivas sobre a rue du Cloître Notre-Dame, trituradas pelo barulho dos veículos*. Parecem, mesmo assim, envolver numa pátina de sonho as cadeiras amarelas do café, suas lâmpadas cônicas, as luzes da praça, Carlos Magno entre as árvores com a armadura úmida e do outro lado do rio o perfil dos velhos edifícios. ... *Um rumor confuso se levanta*, não sei onde, o rumor que vem de um grande forno aceso quando a tampa se abre. *Funde-se com as vozes do coro e com a orquestra, mais uma vez vencendo a trepidação sempre menos intensa dos veículos*. Conheço o que agora cantam: o salmo “*In convertendo dominus*”, de Campra. Colhe-se realmente entre canções quando em pranto jogamos as sementes? Notre-Dame, um navio ressoante entre os ruídos brutos da noite.

Neste capítulo, a serenidade da natureza é evocada num clima pastoral, e a beleza plástica das descrições não é silenciosa: tem o seu acompanhamento acústico. Assim acontece neste trecho, que cita expressamente o concerto de André Campra, um dos mais importantes compositores de música litúrgica do século XVIII e *Mâitre de musique* em Notre-Dame, sobre o salmo *In convertendo dominus*, literalmente “triturado” pelo barulho dos veículos na praça. Osman Lins soma à monumental execução musical do salmo pela orquestra e pelas cem vozes do coro da catedral um estranho e indeterminado “rumor”, menos auditivo que háptico, mas também emulado da natureza: o do fogo proveniente de um forno aceso e aberto, provavelmente um forno a carvão. As chamas crepitantes colaboram com a música para a suplantação dos barulhos da modernidade, e conseqüentemente para o triunfo da atmosfera medievalizante que sublinha o encontro, aquecida pelo ardor da “coita”, do sofrimento pelo amor impossível.

Este fragmento denuncia o papel das referências acústicas nesta surpreendente construção sinestésica, mostrando como a sonoridade contribui, no texto osmaniano, para a transfiguração da ambientação moderna numa ambientação antiga. Assim, o coro das vozes se dilui nos interstícios das palavras do casal em seu entrecortado diálogo, preenchendo também os vazios espaciais que se abrem na disposição da mobília do café, e alongando-se em círculos concêntricos que resvalam para o intervalo entre a “estátua de Carlos Magno” no meio da praça, devidamente rebrilhante em sua armadura medieval, e o “perfil dos velhos edifícios” do outro lado do rio. Abrangente, a paisagem sonora evocada pela orquestra e pelo rumor do fogo acaba sobrepondo-se à vulgaridade do encontro cotidiano de um acanhado casal de estrangeiros em Paris, que se vêem de repente alçados pelo texto aos papéis majestosos dos intérpretes de uma canção palaciana de vassalagem amorosa.

Diz Schafer que, assim como o homem necessita de tempo para dormir, reanimar-se e renovar suas energias vitais, precisa também de períodos de quietude para recobrar a tranqüilidade mental e espiritual. Em certas épocas, a calma era um precioso artigo, um código não-escrito de direitos humanos. O homem mantinha reservatórios de silêncio em sua vida para restaurar o metabolismo espiritual. Mesmo no coração das cidades havia as escuras e silenciosas abóbadas das igrejas e bibliotecas, ou a privacidade da sala de visitas e do quarto de dormir. Fora do burburinho das cidades, o campo era acessível, com seus serenos sussurros de sons naturais. A modernidade teria afastado do homem essas oportunidades, identificando a ausência de som com a ausência de vida, e estabelecendo uma era onde vigora apenas a noção do caráter negativo e indesejável do silêncio.

Osman Lins refere diversas vezes um profundo incômodo com essa realidade ao longo deste capítulo, num texto que, do ponto de vista ecológico, poderia ser entendido como um longo manifesto pela reconquista do silêncio positivo, necessário à concentração, à comunhão com a natureza e mesmo ao resgate da prontidão auditiva, que é posta em alerta na ausência de som, e praticamente eliminada em meio ao ruído incessante. O trecho do segmento A8 ilustra exemplarmente o desespero do escritor para com a perda dos santuários emudecidos – um dos quais poderia ser identificado no próprio contexto espacial e temporal do Trovadorismo literário que norteia este capítulo –; regiões geográficas perdidas no tempo ou “regiões” textuais perdidas nos arquivos das estantes e da memória, onde ainda seria possível ouvir “um som de silêncio no ouvido sobressaltado”. Diz Osman Lins:

após esse dia febril e abundante em imagens, ouço aproximar-se um ronco, um estrondo e me vejo envolvido pelos faróis de dezenas de motocicletas, conduzem-nas rapazes com blusões de couro, moças nos porta-bagagens, enlaçando-os, cruzam-se as máquinas em zigue-zague, os motoristas, todos de negro, gritam uns para os outros calcando os aceleradores, os faróis trespassam-se na noite, novos veículos chegam, ninguém desliga o motor, o trovão vindo do ar e da terra me rodeia, levanto os braços em meio ao turbilhão de pneus, luvas, rostos, canos de escape, guidons e jatos ofuscantes – e brado, *mãos nos ouvidos*, o nome de Roos, um grito longo, o mais longo que posso, no bojo do bramido provocado pelos setenta motores de explosão e com tal violência que enrouqueço.

A definição de “ruído” que se infere neste trecho se assemelha muito à definição de R. Murray Schafer para o termo: são indesejados, não-musicais, fortes, e são sobretudo elementos de ambientação espacial que exercem um papel de interferência no sistema de sinalização poética, como a estática no telefone e o chuveiro na tela de televisão. Neste capítulo, o ruído de fundo complica e ameaça a existência do cenário de reverente silêncio da cantiga de amor trovadoresca, em si mesma um soberbo exercício de civilidade a partir da contenção do comportamento bárbaro dos homens guerreiros, levado a cabo em plena e sangrenta Europa medieval. O sentido da “cortesia” como educação sentimental masculina surge da prática da vassalagem ao *feminino*, uma vassalagem espiritualizada e sublimada, sexualmente desesperançada e voltada para a vivência da *coita* ou sofrimento amoroso: um exercício de reconhecimento da humildade e reverência necessárias ao nascimento da poesia verbal como corolária da Música das Esferas, esta paisagem sonora cósmica intuída por Johannes Kepler, que acreditou em um sistema que uniria a música à astronomia e representaria a perfeição eterna. Ao bradar o nome de Roos, anagrama de Rosa, ou Eros, o protagonista desta história resume a intenção do autor ao longo deste capítulo: a de fechar os ouvidos à feiúra dos ruídos de interferência, e disputar desesperadamente, ainda que seja aos gritos, um espaço para a percepção da beleza e do silêncio produtivo através da palavra.

Como diz Schafer em seu manifesto pelo resgate ecológico da paisagem sonora mundial, “se temos a esperança de melhorar a nossa *clariaudiência*, é preciso redescobrir o silêncio como um estado positivo em nossa vida. Silenciar o barulho da mente, como dizem os taoístas: tal é a primeira tarefa. Depois, tudo o mais virá a seu tempo”. Roos, de Osman Lins, é um instrumento do exercício deste silêncio em busca da clariaudiência poética. Sua musa, Rosa e Amor, Natureza e

Música, é a Palavra, que ele persegue desesperadamente como um autêntico aspirante à nobreza da Poesia, cidade desabitada, alcançando-a diversas vezes na sua busca, como neste trecho do segmento A11, verdadeiro ensaio (escolar e sinestésico) de prosa poética, desconstrução narrativa de um gênero lírico – o acróstico –, com efeitos sonoros de ritmicidade e aliteração, e efeitos semânticos evocadores do caráter inebriante dos encontros sagrados pela Paixão:

Ela abriga, dentre todas as cidades ... a que procuro e entre cujos muros, quando menos supuser, ver-me-ei, solitário; ao mesmo tempo, flui da sua pele, como se muitas velas a iluminassem por dentro, um esplendor – talvez a expressão visível do que sonho encontrar na cidade, de maneira concreta, assim unindo a expressão e o seu objeto, tal como se durante anos eu houvesse lido, em palavras díspares – *vida, ave, uva, sonho, hoje, ver* –, as letras esparsas, ainda não unas, da palavra vinho, mais tarde a palavra *vinho*, antes que existisse o vinho – e um dia, de súbito, encontrasse o vinho, e o bebesse, e me embriagasse, e soubesse que vinho era o seu nome, e que nele também estavam os sonhos, o hoje, a vida, as aves, as uvas, o ver. (LINS, 2005, p.92).