

Para um Possível Re-Equilíbrio da Relação Homem/Som na Sociedade Contemporânea: Algumas Indicações Metodológicas de Ecologia Acústica Aplicadas ao Ensino da Música



Revista Portuguesa
de Educação Artística

Towards a New Equilibrium of Humanity's Relationship to Sound in Contemporary Society: Some Methodological Notes on Acoustic Ecology Applied to Musical Education

Francesco Esposito

Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical
Universidade Nova de Lisboa
fraspo@hotmail.com ou f.esposito@libero.it

RESUMO

A ideia de uma planificação do território em que o sonoro reconquiste um papel central foi formulada a partir dos anos setenta do século XX pelo compositor Murray Schafer, em especial no seu trabalho intitulado *The Tuning of the World*, surgindo assim a hipótese de um novo campo interdisciplinar, o '*acoustic design*'. Partindo das sugestões schafferianas, procurar-se-á focar algumas das suas possíveis aplicações no âmbito do ensino da música. Numa parte preliminar, partindo de alguns exemplos concretos de planificação do território, tentar-se-á evidenciar a substancial marginalidade do sonoro na nossa cultura; seguindo-se, numa segunda secção, algumas observações sobre os reflexos que esta marginalidade revela na organização da educação musical em Portugal. De tais premissas passarei a evidenciar, na parte final deste trabalho, algumas possíveis indicações para a realização de atividades didáticas relacionadas com o design acústico e com a planificação sonora do território.

Palavras-chave: Design Acústico; Educação Musical; Marginalidade do Sonoro; Didática da Música.

ABSTRACT

The idea of a territorial planning in which the sound has a central role was formulated in the Seventies by Murray Schafer, particularly in his work entitled *The Tuning of the World*. Here, in fact, appeared the hypothesis of a new interdisciplinary field, the '*acoustic design*'. Based on Schafer's suggestions, I'll try to focus some of its potential applications in music teaching techniques and ideas: in a preliminary part, from some concrete examples of territorial planning, I will highlight the substantial sound's marginalization in our culture; in a second section, I will make some remarks on the consequences of this same marginality in the music education's organization in Portugal. From these premises, I intend to show, at the end of this work, some possible educational achievements related to acoustic design and sound planning of the territory.

Keywords: Acoustic Design; Music Education; Sound's Marginalization; Sound Planing Educational Activities.

Introdução

A ideia de uma planificação do território no qual o sonoro reconquiste um papel central foi formulada, a partir dos anos 70 do século XX, pelo compositor Murray Schafer, em especial no seu trabalho intitulado *The Tuning of the World* (Schafer, 1977). Nele, de facto, surgia a hipótese de um novo campo interdisciplinar, o *acoustic design*, que teria consentido a mudança da habitual perspetiva das intervenções de ecologia acústica de «uma abordagem meramente negativa», entendida como simples «redução do ruído», para uma abordagem positiva, que indicasse pelo contrário «quais são os sons que queremos conservar, privilegiar, multiplicar» (Schafer, 1985: 14). Nesse sentido, visando «melhorar a qualidade estética de um ambiente acústico ou paisagem sonora», as finalidades da nova disciplina iriam para além da «eliminação ou do controle de determinados sons (isto é, a luta contra o ruído)», abrangendo a «averiguação dos novos sons antes que eles sejam indiscriminadamente difundidos no ambiente, a salvaguarda das marcas sonoras, e sobretudo a pesquisa e a capacidade de imaginar para o futuro um ambiente acústico mais agradável e rico de estímulos» (ivi: 369-370).

Embora aquando da sua formulação tenha parecido uma verdadeira provocação, a ideia de Schafer tem adquirido um maior consenso e estimulado o surgimento de numerosas iniciativas em diferentes contextos do mundo ocidental, envolvendo praticamente todos os sectores ligados, de alguma forma, ao sonoro. E isto porque a proposta de Schafer tem o indubitável valor de centrar a atenção sobre uma reconsideração global da relação homem/som (desde os sons do ambiente ao que vem definido nos diferentes contextos como 'música'), em que o primeiro dos dois termos da relação possa tornar-se agente ativo e não apenas utilizador passivo sujeito à casualidade ou às escolhas e orientações estabelecidas por um número reduzido de peritos.

Neste sentido não admira que a perspetiva global do modelo schafferiano tenha tido uma repercussão que vai bem para além do mero campo da ecologia acústica, acabando por influenciar proficuamente os mais diversos operadores que se relacionam, a vários níveis, com as problemáticas do sonoro, desde compositores a engenheiros acústicos e eletroacústicos, antropólogos a etnomusicólogos, investigadores da comunicação a terapeutas musicais e, embora em menor medida, a educadores.

A investigação em diversos sectores relacionados com a música e a vicinal experiência de docente de educação musical e de diversas instituições politécnicas¹ confirmaram a minha convicção de que muitos dos nossos problemas e dos insucessos do ensino da música podem ser melhor compreendidos à luz de uma leitura da relação homem/som no nosso contexto cultural; ao mesmo tempo são justamente estratégias didáticas viradas para uma reconsideração desta relação que me parecem indispensáveis a fim de contribuir para um reequilíbrio e uma revalorização do papel do sonoro na nossa experiência individual e na nossa sociedade.

Neste sentido, este trabalho parte das sugestões oferecidas pelo *design* acústico schafferiano para focar algumas das suas possíveis aplicações no âmbito do ensino da música. É articulado numa parte preliminar em que, partindo de alguns exemplos concretos de planificação do território, tentarei evidenciar a substancial marginalidade do sonoro na nossa cultura; seguindo-se, numa segunda secção, algumas observações sobre os reflexos que esta marginalidade revela na organização da educação musical em Portugal. De tais premissas tentarei evidenciar, na parte final deste trabalho, algumas possíveis indicações para a realização de atividades didáticas relacionadas com o *design* acústico e com a planificação sonora do território.

A ecologia acústica como reflexo da marginalidade do sonoro no nosso contexto cultural: alguns exemplos

Se o problema da poluição acústica, imposto com evidência e urgência pelo incrível aumento do ruído nas nossas cidades, recebe hoje em dia cada vez mais atenção, a proposta de uma verdadeira planificação do território, que tenha em conta também a perspetiva sonora, continua a não ter muita ênfase; e isto porque, perante os graves problemas de vivência com que somos obrigados a debater-nos, sobretudo nas nossas áreas urbanas, esta parece, à maioria das pessoas, uma

¹ As reflexões que apresento neste artigo, mesmo quando tocam assuntos sobre os quais existe uma vasta bibliografia, surgem sobretudo da minha experiência prática: em Itália, fui docente de Educação Musical por mais de 20 anos e, em Portugal, lectionei, entre outras, as cadeiras de História da Música Portuguesa, História da Música e Apreciação Musical na Escola Superior de Educação de Setúbal e as cadeiras de Estética Musical e Organologia na Escola Superior de Música de Lisboa. Atualmente sou investigador do CESEM (Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical) da Universidade Nova de Lisboa e bolseiro de pós-doutoramento da Fundação para a Ciência e Tecnologia para levar a cabo uma pesquisa sobre o concertismo do século XIX.



questão absolutamente marginal.

Neste contexto constitui uma excepção, por exemplo, a iniciativa que tem vindo a ter lugar, desde 1997, na Câmara de Vancouver, com a criação de uma unidade operativa sobre o ruído urbano; dos resultados do seu relatório, intitulado *City Noise*, se deduz que a preocupação ditada pela luta contra a poluição acústica acompanha a reafirmação da necessidade de estimular escolhas ativas por parte de toda a comunidade, a fim de definir uma paisagem sonora mais gratificante para o território urbano (*City Noise*, 1997)².

No relatório parecem, por isso, encontrar o seu lugar, pela primeira vez na iniciativa de um ente público, alguns conceitos derivados das teorias de Schafer, como o da “impressão sonora” ou do *ear clearing*, bem como a necessidade de sensibilizar a inteira comunidade promovendo uma mudança cultural que nasça da consciência de que a qualidade sonora do ambiente faz parte, com pleno direito, da mais geral qualidade de vida, e que seja portanto necessário favorecer uma intervenção ativa de todos, desde as diversas entidades públicas até ao cidadão individual, com a finalidade de a melhorar. É o que evidenciam as recomendações finais do relatório que refiro em seguida:

- 1) A câmara empenha-se em incluir os aspectos acústicos na planificação ambiental futura.
- 2) A câmara empenha-se em financiar um programa de educação permanente, chamado *Earcare Program* (literalmente: programa para a salvaguarda do ouvido).
- 3) Desenvolvimento da consciência pública relativamente aos problemas do ruído e *feedback* através de uma “*hotline* do ruído” e de uma página da Câmara na internet; assistência para as situações não contempladas pela legislação camarária.
- 4) ‘Termómetro’ do ruído a instalar em lugares de alta visibilidade para evidenciar os níveis actuais e os anteriores.
- 5) Advertências e protecções para os ouvidos em lugares com níveis sonoros elevados; lista de restaurantes com ambiente sonoro favorável.
- 6) As marcas sonoras (*soundmark*) da cidade são reconhecidas como parte do património cultural; os edifícios já existentes classificados como Bens Culturais e dotados de qualidades acústicas positivas são declarados ‘santuários sonoros’.
- 7) Os parques tranquilos devem ser ampliados, protegidos e dados a conhecer.
- 8) A informação turística deve ser completada com mapas e guias que incluam *soundwalks*, *soundmarks* e eventos de interesse sónico.
- 9) Em cada estação do ano serão difundidas informações através de *mailing lists* municipais, comunicados de imprensa, etc.
- 10) As visitas às escolas por parte dos funcionários municipais incluirão informações sobre a paisagem sonora e o ruído.

² *City Noise Report of the Urban Noise Task Force* (1997). CITY OF VANCOUVER, <http://www.city.vancouver.bc.ca/ctyclerk/cclerk/citynoisereport/index.htm>. Em relação a este projeto, e em geral ao *design* acústico, veja-se também MAYR, 2001.

11) Troca de informações sobre o problema do ruído entre a Câmara e as organizações públicas, em especial as que se ocupam das pessoas com problemas de audição.

12) Troca de informações sobre o problema do ouvido com organizações de bairro e *input* para o público através da página da internet da Câmara.

O empenho da Câmara de Vancouver em incluir os aspectos acústicos na planificação ambiental parece todavia ser um caso isolado no âmbito das intervenções públicas em relação ao tema do ambiente. Para isso é suficiente passar os olhos rapidamente pelas iniciativas dos países europeus para perceber como estas se limitam a intervir apenas no plano da prevenção e da luta ao ruído, sem contemplar minimamente a possibilidade de escolhas ativas na definição do ambiente ou da paisagem sonora do nosso território³.

É o que se regista também em relação a Portugal, onde, por exemplo, desde o *Regulamento Geral do Ruído de 2000*, até à recepção das directrizes europeias com o Decreto-Lei n.º 146/2006, constatamos que a normativa se ocupa apenas da luta contra a poluição acústica, embora com a novidade de fazer um esforço para disponibilizar ao público os dados sobre o ruído dos nossos contextos e para harmonizar os critérios de recolha e análise dos dados, bem como as estratégias de intervenção, com os outros países da União Europeia. As mesmas conclusões podem valer tanto para as iniciativas dos diversos municípios como para os projetos específicos de planificação ou requalificação de áreas do território, desde a planificação da área da Expo 98 até às mais recentes intervenções de requalificação urbana⁴.

Alargando o olhar ao contexto europeu parece-me significativo o caso registado há alguns anos atrás em Nápoles, quando a Câmara da cidade apresentou um plano para a requalificação de uma ampla zona industrial fora de uso, plano que foi posto ao dispor do público graças a uma publicação (*Proposta di variante al piano regolatore generale per la zona occidentale di Napoli*, 1995).

O intenso debate que se desenvolveu e a quase unânime consideração de que o projeto tinha características de grande novidade e denotava um altíssimo grau de cultura ambiental, tornam-no exemplificativo, a meu ver, do nível preocupantemente baixo de atenção ao sonoro da nossa cultura. Uma análise deste projeto confirma de facto, de que se trata de um documento claro e pormenorizado, no

³ Um estudo sobre a legislação em vários países foi já apresentado por Schafer (Schafer, 1985: 253 e segs.). Hoje em dia as principais informações sobre este assunto podem ser facilmente encontradas online, nas páginas dos governos da maioria dos países europeus.

⁴ Todas as informações acerca destes projetos estão disponíveis nas páginas web das várias Câmaras Municipais.

qual não se deixa nada ao acaso, chegando-se a indicar, por exemplo, os critérios de escolha dos materiais e das cores para utilizar nas intervenções de construção dos edifícios ou ainda os critérios que era necessário seguir na introdução de espécies vegetais, cuja seleção teria que privilegiar as espécies autóctones, com o objetivo de instituir «zonas temáticas com significados botânicos, históricos, etnobotânicos, etc., de forma a satisfazer as várias exigências de qualificação do ambiente, de lazer e de cultura» (ivi: 93)⁵.

Ao contrário, não encontrava espaço, não só qualquer alusão a uma eventual planificação sonora do território, como também, bem vistas as coisas, qualquer termo de alguma forma ligado à esfera semântica do 'sonoro', tais como som, ruído, acústico, música, etc.; neste sentido havia apenas uma frase em que o projeto perspetivava, para uma determinada área, 'salas para manifestações musicais de massa', o que, sem retirar a necessidade de espaços equipados para fazer música na cidade de Nápoles, reenvia inevitavelmente para um dos aspectos mais consumistas da relação homem/som. É lícito supor que não houvesse qualquer referência a intervenções de prevenção dos fenómenos de poluição acústica, pois num projeto em que tinha grande peso o «restauro ambiental, compativelmente com o nível de antropização⁶ do território», era dado adquirido a eliminação automática das próprias causas daqueles fenómenos, considerando-se evidentemente suficiente a normativa em vigor na época (ivi: 96). Mas o facto de faltar até mesmo a hipótese de uma intervenção ativa com respeito à paisagem sonora imaginável para aquela área é sinal, a meu ver, do papel absolutamente marginal que o som adquiriu na nossa cultura ou, para usar uma expressão mutuada de Schafer, da baixa 'competência sonológica' da nossa sociedade.

A leitura de um documento tão inovador em matéria ambiental, mas o mesmo dir-se-ia de qualquer outro projeto análogo, italiano ou português, deve levar-nos a perguntar porque conseguimos imaginar qual será ou qual queríamos que fosse, por exemplo, a vegetação de uma área ou as cores das casas de um bairro e, no entanto, renunciámos a imaginar quais serão ou quais queríamos que fossem as sonoridades da nossa existência. E podemos justificar a renúncia a qualquer hipótese de planificação sonora do território pelo facto de que, uma vez removidas as causas de degradação ambiental e eliminados os prejuízos trazidos com

o tempo à conformação originária dos lugares, instaurar-se-á automaticamente a paisagem sonora mais idónea, deixando, em definitivo, que prevaleça o princípio do indeterminado quando isto não nos parece aceitável, por exemplo, para o projeto botânico da área?

Em definitivo, parafraseando a "Proposta de variante", deveríamos talvez perguntar-nos por que razão não se planifica também 'o restauro das sonoridades originárias daqueles lugares e a implantação, quem sabe, de zonas temáticas com significados acústicos, musicais, históricos, etnomusicológicos, etc., de forma a satisfazer as diversas exigências de qualificação do ambiente com as de lazer e cultura'. Se isto não acontece e se, ao contrário, não existe sequer uma busca (de alguma forma análoga àquela efetuada para determinar as espécies vegetais autóctones daquela zona) que permita reconstruir qual devesse ser a paisagem sonora originária da zona, se nem seríamos capazes de responder às três simples perguntas de Schafer – «quais os sons que desejamos conservar, privilegiar, multiplicar» – isto é indício do facto de que o som, paradoxalmente com o crescimento do ruído no nosso ambiente, tornou-se um aspecto cada vez mais marginal da nossa existência (Schafer, 1885: 14)⁷.

Marginalidade do sonoro e educação musical de base

A tese de uma substancial marginalidade do sonoro num contexto cultural dominado pela imagem e pelo multimédia emerge também em vários pontos do trabalho de Schafer acerca da paisagem sonora. Segundo o compositor canadiano, de facto, «no mundo ocidental, durante a Renascença, com o desenvolvimento da imprensa e da visão de perspetiva na pintura, o ouvido cedeu para o olho o seu papel de principal fonte de informação» (Schafer, 1885: 23) com uma conseqüente diminuição da atenção em relação à dimensão sonora do nosso quotidiano e a delimitação só para

⁵ As conclusões desta minha análise foram apresentadas no Primo Laboratorio Convegno Internazionale Musica Infanzia e Adolescenza, Napoli-Città della Scienza, 11-12 Novembre 1996, Napoli Fondazione IDIS.

⁶ Com o termo 'antropização' designa-se geralmente a transformação do ambiente natural feita pelo homem para os seus fins.

⁷ Se em relação àquela área específica não existem pesquisas de ecologia acústica, deve-se sublinhar o aumento de obras viradas para a reconstrução, interpretação e conservação de sons de lugares específicos, realizadas, geralmente, por etnomusicólogos. Veja-se, por exemplo, o interessante trabalho sobre as valências histórico-antropológicas dos chocinhos dos rebanhos da tradição pastoril de várias zonas (Ricci, 2007). Ultimamente assistimos a um proliferar de publicações que propõem itinerários turísticos pelas principais cidades, centrados sobre os lugares da música mas limitados às tradições musicais consagradas do género da música erudita, do fado, da canção napolitana, etc. (veja-se por exemplo Leitão, 2006). Parece-me todavia que, na maioria dos casos, trata-se de produtos já estruturados e pensados com vista a comercialização de um original *souvenir* turístico que não modifica as habituais modalidades de fruição passiva da música na nossa cultura.



momentos e lugares circunscritos – como o concerto – da atividade de ouvir⁸.

Neste sentido, as conclusões às quais chega Schafer investigando a paisagem sonora são significativamente análogas, na minha opinião, àquelas às quais chega, por exemplo, partindo de uma perspetiva médico-educativa, Alfred Tomatis; especialmente no seu trabalho *L'oreille et la voix*, este autor propõe diferenciar entre o 'écouter', isto é "ouvir intencionalmente", e o mais frequente 'entendre', talvez traduzível com "sentir com os ouvidos" ((Tomatis, 1987: passim).

Este último corresponderia de facto a um ouvir o som e deixar-se invadir passivamente por ele sem uma verdadeira percepção, enquanto o 'ouvir' envolveria uma intervenção da vontade, um 'esticar o ouvido', «tender o corpo e solicitar o sistema nervoso no seu complexo a entrar numa dinâmica especialmente ativa, empreendedora, que mobilize o corpo bem como o pensamento» (Tomatis, 1993: 98). As argumentações do investigador francês, num trabalho que pretende demonstrar a primazia do ouvido em relação aos outros órgãos do homem, induzem-no até a afirmar que o ouvir «é uma faculdade de altíssimo nível, tal que se pode pôr no mesmo plano da consciência, como se a audição fosse ao mesmo tempo uma porta aberta sobre a consciência e uma abertura da consciência sobre o campo da percepção», e ainda que, «se tudo corresse pelo melhor, o homem seria induzido num estado de audição permanente ao qual de facto parece destinado» (ivi: 101-102). Pelo contrário a extrema consequência da diminuição da competência sonológica da sociedade pós-industrial (em relação, por exemplo, às sociedades antigas ou às de tradição oral) seria mesmo identificável com os graves problemas de poluição acústica, visto que, se só estivéssemos numa óptica de verdadeira audição, estes não seriam toleráveis e por isso nunca teriam sido gerados (Schafer, 1985: 253).

Mas as consequências desta situação parecem ir para além do campo da poluição acústica, tornando-se centrais também quando se queira investigar os problemas ligados à escassa competência musical de base e às carências da instrução musical, ou ainda o afastamento que se regista entre um certo repertório (por exemplo a música erudita contemporânea) e o público.

8 É notório que a invenção da imprensa teve um papel central não apenas em determinar a específica evolução musical, como também a do mesmo pensamento e em geral da cultura ocidental. Bastaria por isso pensar só no papel que teve, em determinar formas e estruturas de raciocínio, a passagem da leitura comunitária, em voz alta, típica da Idade Média, realizada em volta dos grandes e desconfortáveis manuscritos, à leitura individual e interior que se tornou a norma nas épocas seguintes e que acabou por enfatizar o aspecto semântico das palavras em detrimento daquele fónico.

Mesmo não sendo uma novidade para os operadores dos diversos sectores ligados ao som, a origem destes problemas não parece pelo contrário corresponder a um sentir comum, a uma consciencialização mais geral da nossa cultura. Consciencialização que evidentemente poderá verificar-se apenas quando a atenção for virada, transcendendo as diversas especializações, para a relação homem/som na sua plenitude, relação que deverá por isso ser reavaliada numa óptica global que seja ao mesmo tempo social, política, artística, pedagógica, ecológica e definitivamente cultural, podendo e devendo dizer respeito à todos.

Por isso, paradoxalmente, não contribui para a tal mudança cultural, nem a difusão nem o consenso que a linguagem musical geralmente tem na nossa sociedade, que aliás representam muitas vezes um travão a uma verdadeira consciencialização em relação à marginalidade do sonoro na nossa cultura. Marginalidade que, de facto, parece contrastar não apenas com o dado objetivo do aumento do ruído no nosso ambiente, mas também com o grande desenvolvimento oferecido pela moderna tecnologia no que diz respeito à criação, reprodução, difusão, manipulação e utilização do som e da música. Nem, a bem ver, o consentimento quase unânime e muitas vezes entusiástico que tem geralmente a música desmente a tese de uma marginalidade do sonoro: e isto porque a escassa competência sonológica que refere Schafer, se adotamos a distinção entre ouvir e sentir, não concerne apenas aos sons e ruídos do ambiente, mas inclui todos os aspectos do sonoro até à sua mais evidente manifestação representada pela música. A distinção proposta por Tomatis, de facto, permite não confundir entre quantidade e qualidade da relação homem/som; antes consegue que a marginalidade do sonoro na nossa sociedade não venha desmentida, por exemplo, pelo enorme consentimento e ressonância de alguns eventos musicais (como, por exemplo, os concertos dos vários ícones da *popular music*), que muitas vezes nos aparecem, com alguma evidência, mais relevantes enquanto fenómenos sociológicos do que musicais.

Como tive ocasião de constatar através da minha experiência no ensino da educação musical, o sincero consenso dos nossos alunos em relação à música baseia-se geralmente mais sobre um preconceito positivo e substancialmente acrítico do que sobre uma avaliação crítica (que tenha a ver, por exemplo, com elementos internos à mesma linguagem musical), resultado de um envolvimento emocional oferecido pela mesma natureza de uma linguagem

com um alto potencial conotativo⁹.

Definitivamente, ao analisar este dado do ponto de vista da comunicação, poderíamos dizer que a nossa mesma tradição cultural nos coloca desde muito cedo numa posição que corresponde aos chamados níveis baixos da comunicação musical – geralmente como ouvintes passivos – delegando os outros níveis, as intervenções ativas, criativas na comunicação musical, apenas a um número reduzido de especialistas do sector. Assistimos por isso a outro paradoxo: se por um lado a música é geralmente para os pré-adolescentes e jovens uma experiência fundamental, sentida como familiar porque em íntima relação com a sua vivência, ao mesmo tempo ela é de facto uma linguagem conhecida apenas nos aspectos mais superficiais e/ou geralmente pelas suas conotações extramusicais. Quantas vezes, ao perguntar aos nossos alunos as razões das preferências de uma peça musical ou de um cantor, eles nos respondem referindo apenas os aspectos extramusicais, tais quais o look ou a beleza do intérprete, ou do videoclip ou ainda a emoção a eles associados? Se em alguma medida isto acontece também com outras linguagens, parece evidente que, no que diz respeito à musical, seja maior o consentimento acrítico e a falta de um nível intermédio entre o do especialista e o de base¹⁰. E esta situação é gerada mesmo pela nossa tradição cultural, visto não pertencer, de facto, a uma atitude inata do homem (Tomatis, 1993: passim). Como é notório, embora quando recém-nascidos privilegiemos os sons como primeiras formas de expressão e comunicação, somos desde muito cedo canalizados numa relação com eles que, em linha geral, se concretiza na audição ou na reprodução mimética, nomeadamente através de canções. Embora muitos estudos e as inúmeras experiências inovadoras no campo da educação musical da primeira infância, todos nós podemos facilmente verificar que geralmente é mais frequente, ainda hoje, que seja permitido às crianças de um infantário garatujar livremente com uns lápis coloridos do que 'garatujar' livremente com os sons, sejam eles os da voz ou do corpo humano ou dos inúmeros possíveis objectos sonoros.

⁹ Como é notório, o carácter conotativo da linguagem musical (isto é, a sua capacidade de evocar, aludir, sugerir mais do que remeter para um significado unívoco ou literal) determinou durante muito tempo, na cultura ocidental, um preconceito negativo em relação à música, considerada por isso uma linguagem inferior, imperfeita e substancialmente dependente da linguagem verbal. A partir do Romantismo, pelo contrário, impõe-se a ideia de uma superioridade da música devido precisamente a esta sua característica que a tornava, segundo a famosa definição de Hoffmann, 'a mais romântica de todas as artes'.

¹⁰ Muitas vezes, por exemplo, tive ocasião de verificar que pessoas sem uma formação específica no campo da música e da arte conseguem mais facilmente ler e fruir esteticamente um quadro de Giotto ou de Picasso do que uma obra musical medieval ou uma composição de Schönberg ou de Stravinsky.

Muitas vezes, na minha prática de docente de Educação Musical, cheguei a pensar que seria talvez mais conveniente que os nossos alunos chegassem à escola com uma predisposição para o ensino da música análoga à que têm em relação a uma língua estrangeira e desconhecida, sem pelo contrário ter a ideia de já a conhecerem e sem ter uma forma de fruição passiva desta linguagem já muito fortemente estruturada e difícil de mudar, porque, de facto, suficientemente gratificante.

A situação não muda substancialmente no que diz respeito aos adultos visto que, ao sublinhar a necessidade de atribuir centralidade aos aspectos sonoros da nossa existência, seja em relação à instrução musical seja em relação à planificação sonora do território, receberemos muito provavelmente consensos tão unânimes quanto retóricos. De resto, é óbvio que cabe especialmente à educação musical de base, aquela que é oferecida a todos através da escolaridade obrigatória, virar esta modalidade de participação para a comunicação musical «de forma a possibilitar a construção e o desenvolvimento da literacia musical» (*Música, Orientações Curriculares, 3.º Ciclo do Ensino Básico, 2001*: 4). Mas não é mesmo a educação musical o resultado da substancial retórica da nossa cultura, que ao mesmo tempo atribui importância fundamental ao ensino da música para depois negá-lo na prática, limitando-o a poucas horas semanais apenas em alguns dos segmentos da escola básica ou então tornando-a opcional ou entregue a docentes não especializados?

Se, na verdade, o tempo efectivo destinado à educação musical não chegaria nem para aprender uma língua estrangeira, como podemos pensar que sirva para entrar na vivência de um código de natureza substancialmente diferente do verbal e que precisa, para uma fruição ativa, da aquisição de competências específicas? E a isso acrescenta-se que muitas vezes os docentes de educação musical, na minha experiência sobretudo quando chegam dum formação especializada como a das Escolas Superiores de Música, interpretam a própria tarefa como uma ocasião de transmissão de conteúdos culturais e conhecimentos técnicos em linha com uma atitude tradicional, que, embora a nível científico esteja amplamente ultrapassada, continua persistente no ensino da música. Tarefa cuja execução é impossível de se realizar no tempo destinado à disciplina, com uma inevitável carga de frustrações, seja para os alunos como para os docentes. Outros docentes, pelo contrário, adequam-se, ou até partilham, uma interpretação da educação musical, de resto frequente na maioria dos outros operadores da escola, apenas como uma atividade



meramente recreativa ou estritamente operacional ou ainda visada a um enriquecimento estético tanto genérico quanto vago. Não me parece que sejam estes os objetivos de qualquer projeto educacional e ainda mais de uma verdadeira educação musical, que não deveria ser pensada como uma adaptação do aluno à música, e por isso transmissão de um saber ou de uma expressão codificada, mas pelo contrário deveria tornar-se um meio – o mais possível rico, variado e gratificante – para a aprendizagem, um estímulo para o desenvolvimento de capacidades na direção de uma maturação expressiva e comunicacional do aluno, maturação pela qual deveriam concorrer, de resto, nas suas especificidades, todas as outras disciplinas.

Poderíamos dizer, em conclusão, que, segundo a perspectiva na qual nos colocamos, podemos considerar a insuficiente educação musical básica simultaneamente como causa e como efeito da marginalidade do som na nossa cultura. Uma situação que, como é óbvio, poderá ser ultrapassada apenas através de uma substancial mudança cultural, resultado da convergência de numerosos e diferentes elementos; ao mesmo tempo parece também evidente que, mesmo na esfera da educação, se podem e se devem lançar os fundamentos desta mesma mudança.

Uma aplicação didática do *design* acústico

Neste sentido torna-se claro como a situação antes descrita justifica e poderia motivar a construir uma atividade didática mesmo sobre o *design* acústico, visto que esta apresenta a vantagem de propor aos alunos uma óptica global na qual a atenção não seja virada só para um aspecto ou para uma função do sonoro, mas seja obrigatoriamente veiculada sobre a relação homem-som. Esta perspectiva, como já sublinhado, poderia fornecer os estímulos para uma mudança inicial da cultura sonológica contemporânea, obrigando a repensar – na prática do dia-a-dia e em reciprocidade – ambos os termos desta relação.

A consciência de que tudo o que concerne às relações entre som e indivíduo (numa ampla aceção que contemple não apenas as produções sonoras do homem mas também as capacidades de audição e de interpretação dos sons) deve ser enquadrado no âmbito das dinâmicas culturais e por isso históricas de uma comunidade, evita logo o perigo de perseguir o utópico e ingénuo projeto de definir, de

forma definitiva e absoluta, os sons 'certos', isto é, os que permitiriam realizar automaticamente os ambientes sonoros mais aptos à existência humana.

Trata-se pelo contrário de tentar «descobrir aqueles princípios graças aos quais pode ser melhorada a qualidade estética de um ambiente acústico» (Schafer, 1985: 369-370), sem por isso ter de obrigatoriamente visar ao fascinante e utópico sonho do género da Universe Symphony de Charles Ives (Esposito, 2007), mas, mais realisticamente, procurar equilibrar exigências funcionais com exigências ecológicas e estéticas.

Inúmeras são as aplicações que em campo didático podem então derivar de uma tal perspectiva. Bastante difundidas, e não apenas em âmbito didático, são, por exemplo, as atividades de Sound Walk ou de Time-Walk, isto é, um tipo de passeio sonoro guiado que tem como objetivos explorar, analisar, classificar e representar graficamente os aspectos rítmicos e temporais da paisagem sonora (Mayr, 2001).

Noutra direção, as orientações metodológicas sugeridas pelo *design* acústico poderiam determinar uma atividade didática que vise principalmente tornar conscientes os alunos das diferenças entre os sons que mais nos agradam e os que apenas 'suportamos' no nosso ambiente. Esta poderia articular-se em três fases: numa primeira, poder-se-ia propor aos alunos a audição de um repertório de sons recolhidos num determinado contexto urbano bem conhecido por eles, mas apresentados numa sequência diferente da originária e abstraídos das situações que os geraram. Os alunos deverão expressar, através de um questionário articulado nos seus pontos, os sons do seu agrado e as suas preferências. Numa segunda fase, os alunos serão convidados a utilizar de forma pertinente apenas os sons que tenham sido por eles considerados agradáveis, com o objetivo de sonorizar uma série de situações e contextos do próprio quotidiano, exemplificados graças ao auxílio de materiais visuais como a projeção de diapositivos ou vídeos. Na terceira fase apresentar-se-ão aos alunos as situações originárias, desta vez numa síntese audiovisual, propondo que eles analisem as diferenças entre estas e as realizações pessoais a que tinham chegado.

Mas a atividade que quereria aqui sugerir consiste num mais amplo e articulado projeto no qual os alunos sejam eles mesmos protagonistas na primeira pessoa das diferentes fases do levantamento dos dados e da planificação de uma paisagem sonora.

Analogamente à nova disciplina prefigurada por Schafer,

que se colocaria «no ponto de encontro entre pesquisa científica, ciências sociais e produção artística» (Schafer, 1985: 14), este projeto poderia ser realizado de forma mais completa no âmbito do objetivo transdisciplinar da educação ambiental. O *design* acústico, sempre segundo Schafer, anda na direção de um objetivo final consistente na reintegração de todos os sentidos, mesmo se hoje em dia possa ser necessário dar prioridade ao ouvido como um antídoto contra o *stress* visual da nossa época. Da mesma forma, na nossa atividade didática, seria útil privilegiar ao máximo a perspetiva sonora, evitando que ela seja automaticamente posta na habitual posição de substancial marginalidade induzida pela nossa cultura.

O objetivo geral da atividade seria o de desenvolver uma maior atenção à dimensão sonora da nossa existência em substancial analogia com o que é proposto pelas orientações curriculares, com o objetivo de «compreender a música como construção humana, social e cultural e as inter-relações com os diferentes quotidianos e áreas do saber» (*Música, Orientações Curriculares, 3.º Ciclo do Ensino Básico, 2001*: 13). Como é evidente, este objetivo compreenderia uma multiplicidade de outros objetivos didáticos, perspetivando um desenvolvimento de competências em diferentes direções correspondentes, seja ao organizador *Percepção sonora e musical*, como aos *Interpretação e comunicação* e *Culturas musicais* nos contextos propostos pelas orientações citadas (ivi: 14 e segs).

A metodologia mais apta para realizar esta atividade, que prevê a averiguação da posse das competências anteriores necessárias ao seu desenvolvimento, é a da pesquisa, propondo como ponto de partida da atividade a hipótese: podemos imaginar o melhoramento do nosso ambiente sonoro?

O primeiro passo seria então o de delimitar um espaço sonoro, suficientemente circunscrito e homogéneo, mas possivelmente bastante caracterizado do ponto de vista sonoro e bem conhecido pelos alunos (o bairro onde se encontra a escola, ou, se muito vasto, parte do bairro em redor da escola ou um habitual ponto de encontro dos alunos, etc.).

Em seguida passar-se-ia a propor aos alunos a sua descrição apenas do ponto de vista sonoro, o que, como tem acontecido quase sempre ao realizar esta atividade, torna evidente o escasso conhecimento do espaço sonoro em exame e por isso a necessidade de proceder a uma sua averiguação. Para este fim seria necessário efetuar uma pesquisa no

campo, consistente com um número de gravações realizadas em diferentes momentos, e na conseqüente transcrição gráfica dos dados obtidos. Obviamente os critérios para esta 'sonografia' podem ser os mais variados, mas cuidando que a utilização de instrumentos de notação, por exemplo visuais, não faça esquecer que o objetivo deste mapa é o de evidenciar o que se tem ouvido e não o que se tem visto.

De seguida dever-se-á proceder à análise dos dados recolhidos, realizando classificações dos sons com base na incidência, nas características físicas, nas funções e no significado, nas suas características emocionais ou afetivas. Entre estes deverão individualizar-se:

- as chamadas 'tónicas', isto é, «os sons que são percebidos, numa dada sociedade, de forma continuada ou com uma frequência tal que constituam um fundo sobre o qual são percebidos os outros sons»;

- os 'sinais sonoros' definidos por Schafer como aqueles «sons em primeiro plano, ouvidos conscientemente», tais como buzinas, sirenes, sinos, etc.;

- por fim, tentar-se-á especificar as 'marcas sonoras', isto é, aqueles «sons comunitários que sejam únicos ou que possuam peculiaridades tais que os habitantes de uma comunidade tenham em relação a eles uma atitude e uma capacidade de reconhecimento especiais» (Schafer, 1985: 21 e segs.).

Nesta fase seria interessante, quando possível, tentar encontrar testemunhos históricos diretos ou indiretos sobre o passado e presente sonoros daquele espaço, também para reconstruir qual fora a paisagem sonora originária, natural ou de tempos passados naquele lugar¹¹.

O trabalho poderia então prosseguir com uma procura e identificação dos efeitos positivos e negativos de particulares sonoridades sobre os habitantes da zona, para depois passar à avaliação e a conseqüente escolha motivada dos sons que poderiam ser eliminados, substituídos, reduzidos na incidência ou na intensidade, introduzidos de novo, recuperados ou

¹¹ Numa atividade deste tipo realizada há alguns anos em Itália e relativa à paisagem sonora do bairro objecto da requalificação formulada na Proposta de variante citada anteriormente, os alunos chegaram a conclusão que o som da sirene dos estabelecimentos siderúrgicos da zona tinha sido numa certa altura uma marca sonora, vista a relevância que tinha para todos os habitantes da zona, diretamente ou indiretamente ligados ao trabalho naquelas indústrias; depois tornou-se, quando se começou a fechar parte dos estabelecimentos, o sinal que iniciava as acções de protesto e as greves dos trabalhadores. Hoje, se tivesse sido preservada ou guardada, por exemplo através de gravações, poderíamos falar dela como de um verdadeiro testemunho sonoro, rico de significados históricos e digna de figurar num museu dos sons. As peculiaridades sonoras de uma cidade como Lisboa, e as riquezas históricas e antropológicas que trazem consigo, foram claramente evidenciadas, por exemplo, no célebre filme *Lisbon Story* de Wim Wender.



conservados, etc. A última fase seria, de facto, a realização de um projeto de planificação ou reestruturação sonora do espaço escolhido e a realização de um novo mapa sonoro.

A atividade aqui descrita presta-se de resto a ser modificada e adaptada às exigências e possibilidades oferecidas pelas diferentes situações escolares, sendo possível uma sua simplificação ou uma maior articulação segundo as necessidades.

Educar os alunos para um conhecimento da realidade e de si mesmos que não prescindia daquele instrumento primário – e, como sabem os que operam com deficientes auditivos, muitas vezes insubstituível (Esposito, 1994) – que é o som pode contribuir, na minha opinião, para desenvolver uma maior atenção ao som em todas as suas manifestações e, por isso, para contrastar a baixa competência sonológica que, para além de constituir um dos principais travões a uma eficaz e produtiva aprendizagem musical, é sentida em geral como uma forte limitação da nossa cultura.

Referências Bibliográficas

- City Noise Report of the Urban Noise Task Force* (1997). City of Vancouver, <http://vancouver.ca/ctyclerk/cclerk/970513/citynoisereport/> (consultado em 5 de Setembro de 2010).
- Esposito, F. (1994). *Apporti musicoterapeutici nell'educazione del soggetto ipoudente*, dissertação final do Corso biennale di specializzazione polivalente per l'insegnamento ad alunni portatori di handicap. Napoli: Ministero della Pubblica Istruzione – Provveditorato agli Studi di Napoli.
- Esposito, F. (1996). "Una proposta di design acustico" em Fario, M., Fergola, P., Gugliotta, S., *Raccolta degli Abstract del Laboratorio-Convegno Internazionale "Musica Infanzia e Adolescenza"*. Napoli-Città della Scienza, 10-11.
- Esposito, F. (2007). *Sinfonia n.º 4 para coro e orquestra de Charles Ives*, Lisboa: TNSC (ensaio para os concertos da temporada sinfónica 2006-07 do Teatro Nacional de S. Carlos).
- Leitão, R. M. (2006). *A ambiência musical e sonora da cidade de Lisboa no ano de 1890*, dissertação de Mestrado em Ciências Musicais, Lisboa: Universidade Nova.
- Mayr, A. (2001). *Musica e suoni dell'ambiente*, Bologna: Club.
- Música, Orientações Curriculares, 3.º Ciclo do Ensino Básico* (2001). Lisboa: Ministério da Educação, Departamento de Educação Básica.
- "Proposta di variante al piano regolatore generale per la zona occidentale di Napoli" (1995) em *Due varianti per Napoli*, Napoli: Edizioni Graffiti.
- Ricci, A. (2003). "I suoni in mostra. Una strategia dell'orecchio" em *AM Antropologia museale*, III, 7, 34-39.
- Ricci, A. (2007). *Etnografia e design acustico in una prospettiva di antropologia museale*. Roma: Università degli Studi La Sapienza.
- Schafer, R. M. (1977). *The Tuning of the World*. Toronto/NewYork: McClelland & Stewart/Knopf.
- Schafer, R. M. (1985). *Il paesaggio sonoro*. Milano: Ricordi-Unicopli.
- Tomatis, A. (1987). *L'oreille et la voix*. Paris: Laffont
- Tomatis, A. (1993). *L'orecchio e la voce*. Baldini e Castoldi, 1993.